Die Exposition bei Grillparzer.

Einleitung und Kapitel V, Teil 1:
Sappho und „Des Meeres und der Liebe Wellen".

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau,

eingereicht

und mit ihrer Genehmigung veröffentlicht

von

Siegmund Richter
aus Königswalde.

Freitag, den 22. Dezember 1911, vormittags $12^1/_2$ Uhr
im Musiksaale der Universität:

Vortrag

über

„Das dramatische Element in Schillers Prosaerzählungen"

und

Promotion.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Breslau,
Buchdruckerei H. Fleischmann,
1911.

Die Arbeit wurde genehmigt von der hohen philosophischen Fakultät auf Antrag von

Herrn Professor Dr. **Max Koch.**

Examen rigorosum: 6. Dezember 1911.

Mit Erlaubnis der philosophischen Fakultät kommt als Dissertation nur die Einleitung und ein Teil aus dem Kapitel V: „Problemstücke" zum Druck. Die vollständige Arbeit erscheint im Januar 1913 im Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft.

Dem Andenken meiner Eltern!

Inhalt.

Seite

Einleitung . . . . . .

Die Exposition bei den Griechen 9

Die Exposition bei den Spaniern und Engländern 14

Die Exposition im klassischen Drama der Franzosen . . . 16

Die Exposition bei Goethe und Schiller 18

Kleist 21

Hebbel 22

Grillparzers Expositionen.

I. Jugendwerke . . . . . .

1. Ansätze, kleinere Arbeiten . . . . . .

2. Grössere Jugendarbeiten . . . . . .

a) Stil der Wiener Volksbühne . . . . . .

aa. Seelengrösse . . . . . .

bb. Wer ist schuldig? . . . . . .

b) Klassizistische Richtung.

Blanka von Kastilien . . . . . .

c) Ansätze zu Individualstücken.

Robert von der Normandie und die Pazzi . . . . .

II. Satiren . . . . . .

III. Die „Schicksalsdramatik“ . . . . . .

1. Die Ahnfrau . . . . . .

2. Die dramatischen Pläne „Der Purpurmantel“ und „Krösus“

IV. „Traum ein Leben“ und Melusina . . . . . .

V. Problemstücke.

1. Sappho und „Des Meeres und der Liebe Wellen“ . . . 25

2. (Drahomira), Das goldene Vliess, Libussa . . . . . .

3. (Schreibfeder), „Weh dem, der lügt“, Esther . . . . .

VI. Individualstücke.

1. (Spartakus, Alfred der Grosse, Friedrich der Streitbare, Kaiser Albrecht), König Ottokars Glück und Ende . . .

2. (Alfons VIII, Herzog Albrecht, Samson, Tarquin, Marino Falieri), Ein treuer Diener seines Herrn, Die Jüdin von Toledo . . . . . .

3. (Die letzten Könige von Juda), Ein Bruderzwist in Habsburg

Schluss . . . . . .

Einleitung.

Vorwort.

Die Vorstellungen vom Schönen und künstlerisch Wirksamen sind abhängig von den sittlichen und sozialen Grundsätzen, welche das Leben beherrschen. Mit der Umwandlung der Kulturwerte innerhalb grosser Entwicklungszeiträume der Menschheit steht daher in folgerechter Beziehung eine Umwertung auf dem künstlerischen Formengebiet. Auch die Technik des Dramas ist nichts Feststehendes, für alle Zeiten Geltendes. Die Kunstmittel, durch welche auf der Bühne Wirkungen ausgeübt werden, befinden sich vielmehr in beständiger Entwicklung. Nur wenige Hauptgesetze der dramatischen Kunstform haben ihre unentwegte Geltung durch allen Wechsel der Zeit bewahrt vom hellenischen Chortheater bis zum geschlossenen Salon der modernen Bühne. Von dem allgemeinen Wandel der Kunstformen ist auch die Einleitung oder Exposition betroffen worden. In der Begründung, in der Wahl des Ausgangspunktes der Handlung, in der Einführung in die Charaktere und in alle äusseren Voraussetzungen, wie in der Form, in der diese Vorbereitung gegeben wird, herrscht bei den Dichtern verschiedener Zeiträume, ja derselben Zeit, keine Uebereinstimmung. Eine Abhandlung über die Exposition müsste daher das Wesen dieses dramatischen Einzelgliedes von seinen

Anfängen an bis zur Entwicklung im Drama der Gegenwart verfolgen, um zu allgemein gültigen Ergebnissen zu kommen. Die vorliegende Abhandlung über die Exposition Grillparzers soll ein Beitrag zu dieser noch nicht geschriebenen Gesamtuntersuchung sein.

Die Exposition bei den Griechen.

Die griechische Tragödie erwuchs aus dem Wechsel von dithyrambischen Sologesängen mit Chören und allmählich eingeschobenen Reden Einzelner an den Dionysosfesten. Der Chor war das Ursprüngliche im Drama; zu ihm traten die Schauspieler (seit Aeschylos 2, seit Sophokles 3) nach und nach hinzu[1]). Da der Chor gewöhnlich seinen Stand behauptete, so fand kein Ortswechsel statt. Dieser äussere Umstand ist entscheidend für die Anlage und Einleitung der griechischen Tragödien. Aus der Anwesenheit des Chores und der Einheit des Ortes ergab sich die Forderung, die Zeit der Handlung möglichst knapp zu nehmen, demnach die Handlung kurz vor der Katastrophe zu beginnen, Vergangenes durch Erzählung einzuflechten, die Handlung aber sich vor den Zuschauern ununterbrochen entwickeln zu lassen. In dieser Einheit der Handlung sind die Griechen allen Völkern ein Muster geworden. Schon in der Exposition wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers ganz und ungeteilt von der einen Hauptentwicklung in Anspruch genommen. Lessing rühmt im 46. Stück der Dramaturgie, die Griechen hätten die vielverzweigte Götterfabel im Drama einheitlich gestaltet, während Herder in seinem Aufsatz über Shakespeare im Gegensatz dazu betont, wie einfach

---

[1]) Freytag, Technik u. Carriere, VIII, C. 3.

die Fabel an sich war, welche die Griechen nachzuahmen hatten. Nach Herder bestand ihre Aufgabe mehr darin, dem allzu einfachen Stoff dramatische Vielseitigkeit zu geben. Herder hat in diesem Fall wohl richtiger geurteilt als Lessing. Ihre Stoffe entnahmen die drei grossen Tragiker der hellenischen Heldensage und dem Epos, also aus einem Fabelkreis, der infolge seiner Durchsichtigkeit und Einfachheit von selbst zur Einheit der Darstellung drängte. Die Vielseitigkeit, von der Herder spricht, ist kein Abirren von der Haupthandlung, sondern ein lebhafteres Ausgestalten derselben. Aeschylos wirft mit wenigen grossen Zügen in der Exposition ein gewaltiges Problem hin, eine bedeutsame Recht- oder Machtfrage, weltbewegende Gegensätze. Seine einfache und weite Kunstform fasst die Geschicke eines titanischen Mannes, eines mächtigen Geschlechts in den weiten Rahmen einer Trilogie zusammen. Das erste Stück bildet die grosse Exposition der folgenden. Es stellt sich als Ueberhebung dar, der die eintretende Verwirrung und an letzter Stelle die sühnende Ausgleichung folgt. Dieses sind die natürlichen Teile seiner Trilogien. Von der Promethie und der Persertrilogie sind nur die mittleren Dramen, die Höhepunkte, erhalten; die Expositionen stellen Prometheus, den Freund der Menschen, dar, der gegen den neuen Weltbeherrscher frevelt, andererseits Phineus, der die Kämpfe zwischen Europa und Asien vorhersagt. Die „Sieben gegen Theben“ erscheinen als Schlussstück einer Trilogie, die in der Einleitung die Schuld des Laios, als Höhe die Oedipussage enthielt. Die Schutzflehenden dagegen sind die erhaltene Exposition der Danais-Trilogie. Aus ihr, wie aus dem ersten Teil der vollständig erhaltenen Orestie, können wir die erhaben-einfache Art, wie Aeschylos seine gewaltigen Werke einleitet, am besten erkennen. Dort wie hier handelt

es sich um eine Störung der Ordnung, die in der Exposition dargelegt wird. Flucht vor drohender Ehe mit Verwandten und Gattenmord gehen als Einleitung entsetzlichen Verirrungen der folgenden Stücke voraus. Innerhalb der Trilogie besitzt jedes einzelne Drama wieder seine eigene kurze und klare Exposition. Für die Tragödien des Sophokles und Euripides ist es trotz der Versuche Adolf Schölls nicht gelungen, eine trilogische bezw. tetralogische Kunstform als dramatische Einheit nachzuweisen [1]). Sie bilden das Einzeldrama aus. Der grössere Rahmen, dessen sich Aeschylos bedient, gestattet es, die tragischen Voraussetzungen, welche in der Störung der Ordnung liegen, selbst auf die Bühne zu bringen und eine Entwicklung der Handlung von ihren Anfängen aus zu geben, während Sophokles und Euripides in ihren Einzeldramen gezwungen sind, den Beginn ihrer Bühnenhandlung näher an die Katastrophe heranzulegen [2]). Die natürliche aeschyleische Kunstform der Dreiteilung liess sich nur selten in die Einzeltragödie aufnehmen. Es musste am Anfang oder am Ende gekürzt werden. Sophokles, dem die Darstellung bedeutender Menschen unter der Einwirkung eines mächtigen Verhängnisses am liebsten zum Vorwurf diente, kürzt regelmässig den Anfang. Seine Exposition führt uns mitten in eine hochtragische Entwicklung hinein. Sie beginnt da, wo in unseren Dramen die Höhe der Handlung liegt. Sie setzt eine vor Beginn der Bühnenhandlung schon gestörte Ordnung voraus, deren Wiederherstellung Inhalt des Dramas ist. Diese Art der Exposition, die den Zuschauer vor etwas Fertiges stellt, vor unwissentlich angerichtete Verwirrungen,

---

[1]) Günther, Grundzüge.

[2]) vgl. auch Welcker, Aeschyl. Trilogie.

die der Held nicht mehr ändern kann, die wohl gar durch Orakelspruch über ihn verhängt sind, gibt dem sophokleischen Drama den eigentümlichen fatalistischen Zug.

Die straffe Einheit der Handlung und des Ortes, an welche die griechischen Tragiker in ihrem Theater gebunden sind, erklärt die epische äussere Form der antiken Exposition. Das enge Zusammendrängen der Handlung machte die Einführung aller der Handlung vorausgehenden Ereignisse auf epischem Wege erforderlich. Diese Vorbedingungen werden in der Exposition nach dem Brauch des Altertums in einem Prolog mitgeteilt. Bei Aeschylos und Sophokles finden wir nur die Anfänge des Prologes, der bei ihnen fast immer ein notwendiger Teil der Handlung und dramatisch belebt ist. Bei Euripides ist die Verwendung des Prologs als Exposition feststehende Regel geworden. Die zuerst auftretende Person erörtert in längerem Selbstgespräch die Voraussetzungen des Stückes. Oft ist der Prolog in einen epischen Botenbericht umgewandelt. Die dramatische Lebendigkeit der Exposition wird durch solche Einleitungen in Frage gestellt. Noch lockerer wird der Zusammenhang des Prologs mit der folgenden Handlung, wenn die Person, welche den Prolog spricht, nicht einmal im Stück selbst auftritt, wie Aphrodite im Hippolytos, Apollo in Alkestis, der Geist des getöteten Polydoros in der Hekabe. Der Prolog löst sich in diesen Stücken von dem einheitlichen Zusammenhang los. Lessing sagt vom antiken Prolog mit deutlicher Beziehung auf Euripides: „Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwinderen Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was

das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken sowohl über ihn als über den Schauspieler vorbauen kann.“ Eine rühmliche Ausnahme von den etwas steifen euripideischen Vorbereitungen ist die Exposition der Iphigenie in Aulis. Die Botschaft des sorgenvollen Agamemnon, die dem aus dem Schlaf geweckten Diener übertragen wird, exponiert die Sachlage aufs genaueste. Menelaos fängt den Brief ab, und so kreuzt sofort das Gegenspiel die eingeleitete Handlung.

Die Komödie ist bei den Griechen noch streng von der Tragödie geschieden. So straff und einheitlich der Bau des alten Trauerspiels ist, so locker und lose ist die Form der Komödie. Schon die Exposition versetzt uns in eine andere Welt als die Tragödie. Die Einleitung der Trauerspiele stellt uns vor einen Mythus oder eine ideale Handlung, deren einfache Voraussetzungen dargelegt werden. Die Einleitung der Komödie führt uns in den Kreis der Familie oder des öffentlichen Lebens in einer mehr realistischen Form. Auf kunstvolle Anlage des Spiels und Gegenspiels wird in der Einleitung zur Komödie verzichtet. Statt dessen werden die Licht- und Schattenseiten der Zeitlage und einzelner Persönlichkeiten in bunter Fülle vorgeführt. Die Exposition der Tragödie setzt die Gemüts- und Phantasiekräfte im Zuschauer in Bewegung, die Exposition der Komödie den Verstand, den politischen Sinn. Der Dichter selbst tritt in der Komödie stark hervor; die kurzen Züge der Einleitung genügen, uns die Lebensanschauung und politische Stellung des Verfassers klar zu machen. In der Tragödie bleibt der Dichter in idealer Ferne. Statt ideal abgetönter Charakterbilder treten Persönlichkeiten auf, die in realistischen, breiten Zügen, oft mit satirischen Verzerrungen ausgemalt werden. Prologe sind im Lustspiel

viel seltener als im Trauerspiel. Der Zuschauer wird meist mitten in die Wirklichkeit hineingestellt. Die Eröffnungsszenen der Komödie sind lebhafter, an Abwechslung und Bewegung reicher als die des Trauerspiels, aber gegenüber der gewaltigen Handlung der Tragödie bleibt die Komödie doch im ganzen handlungsarm.

Die Exposition bei den Spaniern und Engländern.

Die Spanier und Engländer änderten den Bau der Exposition, indem sie ihr die Aufgabe zuerteilten, die im Drama vorgeführte Handlung in ihrer ersten Entwicklung, in ihrem Werden und Wachsen vorzuführen. Im spanischen und englischen Drama bereiten sich die Helden ihr Schicksal selbst, das kein fertiges Verhängnis, sondern ein Ergebnis ihrer Gesinnung, ihrer Taten im Zusammenhang mit der Weltordnung ist. Die Griechen scheuen sich, Mythus und Heldensage umzugestalten; daher bleibt ihren Helden wenig Freiheit. Die Exposition stellt nur die tragische Lage dar, in welche der Held auf Ratschluss der Götter oder durch Verkettung von Ereignissen hineingestellt ist. Die Engländer und Spanier sind durch ihre Stoffe weniger gebunden. Letztere, seien es geschichtliche Vorgänge oder Zeitereignisse, können in beliebiger Ordnung und Gruppierung in die Exposition gebracht werden. Die Beachtung der Zeit- und Ortseinheit veranlasste die Tragiker der Griechen, ihre Handlung auf der Höhe tragischer Ereignisse zu beginnen. Die Spanier und Engländer binden sich nicht an die strenge Einheit der Zeit und des Ortes. Sie können daher unter Wechsel des Schauplatzes und weitem zeitlichen Zurückgreifen bis in die leisesten Anfänge der Vorgeschichte zurückgehen. Sie gruppieren in ihrer Exposition zwar die mannigfaltigen Ereignisse um eine einheitliche Haupthandlung,

aber sie weichen von der grossartigen Einfachheit der alten Einführung ab. Allgemeine Erscheinung der spanischen Comedia sind die Parodieen des Hauptspiels durch Figuren zweiten Ranges; aber sogar Shakespeare stellt in seinen Falstaffiaden den Politikern, welche den Staat als gute Beute betrachten, den Strassenraub der munteren Gesellen entgegen.

In der dramatischen Form der Exposition sind die Spanier und Skakespeare mit Erfolg über die Technik der Hellenen hinausgegangen. Der Einsatz der Handlung auf der Höhe tragischer Ereignisse zwang die Griechen, die dem Drama vorausliegenden Begebenheiten episch zu geben, in Form von Prologen oder erzählend breiten Dialogen. Die Spanier und Engländer, welche in der Exposition die Handlung von der Quelle an aufsteigend verfolgen, können der Einleitung dramatische Form und Frische geben. In buntem Wechsel drängt sich Szene an Szene, in raschen Folgen und dramatischen Gegensätzen strebt die Handlung der Schürzung des Knotens zu. Das Wesen der spanischen und englischen Exposition ist Bewegung, Fortgang, das der hellenischen erhabene Ruhe und tiefer Einblick.

In der häufigen Anwendung von Prologen kommt Shakespeare den griechischen Tragikern näher als die Spanier. Bei ihm ist nach euripideischer Art der Prolog ganz von der Handlung abgelöst, ja die Absetzung vom Drama ist hier noch schärfer als bei dem griechischen Tragiker. Diese Art der Eröffnung des Dramas steht mit den Eigentümlichkeiten der Theaterverhältnisse zur Zeit Shakespeares im Zusammenhang. Aus der einfachen Einrichtung der Bühne erklärt sich die Leichtigkeit, mit der Shakespeare sogar in der Exposition einen Ortswechsel vornehmen kann. Die Einführung in die geschilderte Zeitlage

und die vorgeführten Personen, welche auf der modernen Bühne schon durch Ausstattung und äussere Hilfen erzielt wird, blieb auf Shakespeares Bühne dem erklärenden Wort des Dichters überlassen. Gleichzeitig enthalten die Prologe Artigkeiten des Dichters gegenüber den Zuschauern und die damals wohl angebrachte Bitte aufzumerken. Solcher Art sind die Prologe zu Romeo und Julia, zum ersten Teil Heinrichs V., zu Heinrich VIII. In nähere Beziehung zum Drama treten die Prologe zum zweiten Teil König Heinrichs IV., zu Troilus und Kressida, zu Perikles, in denen der Prolog einen Teil der Vorbereitung übernimmt. Immer aber benutzt Shakespeare die Prologe nur zur vorläufigen Einführung und Erregung der Spannung. Die wirkliche Exposition im engeren Sinn bleibt einer Reihe dramatisch lebhafter, kurz wechselnder Auftritte vorbehalten. Während der Prologsprecher gewöhnlich ausserhalb der dramatischen Handlung bleibt, eröffnet in Richard III. der Held selbst das Stück in einem prologartigen Monolog. Meisterhafte Dramenanfänge zeigen Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth, die uns sofort in hochdramatische Szenen und Spannungen versetzen.

Tragödie und Komödie sind bei den Spaniern wie bei den Engländern nicht mehr so scharf gesondert wie im alten Drama. Ernst und Komik treten in demselben Schauspiel nebeneinander. Die streng einheitliche Stimmung, welche aus den Eröffnungsszenen der antiken Bühnenwerke spricht, ist in den Einleitungen der spanischen wie auch mancher englischen Stücke geschwunden.

Die Exposition im klassischen Drama der Franzosen.

In Frankreich forderte die antikisierende Richtung des Siebengestirns, namentlich Jodelles, strenge Scheidung des

Tragischen und Komischen und eine abgeschlossene Handlung ohne Wechsel von Zeit und Ort[1]). So stellt sich neben das volkstümliche Drama bald ein höfisches, das unter dem Einfluss der antiken Dramen und der Einwirkung des galant-schwärmerischen Geschmackes der Zeit steht. In der haute tragédie, welche unter Corneille und Racine die Herrschaft über die Bühnen antritt, ist das Kunstgesetz der antiken Regelmässigkeit zu einseitig und schroff hervorgekehrt. Die dramatische Kunstform erscheint weniger das Ergebnis der eigenen Triebkraft, als eine Schablone, in die der Stoff hineingepresst wird. Die Einheit der Zeit und des Ortes, welche bei den Griechen nur Folge der einen Handlung war, die durch Verwendung des Chors an einen einzigen Schauplatz und an eine kurze Zeitspanne gebunden war, wurde von den Franzosen zur selbständigen, strengen Kunstregel erhoben. Durch diese bloss äusserliche Abfindung mit dem Kunstgesetz der Alten und durch Nachahmung Senecas, in dem man den Geist der Antike verkörpert glaubte, bildete sich die pseudoklassische Tragödie der Franzosen heraus. Nach Art der antiken Dramen lässt die Einleitung der haute tragédie die Handlung kurz vor der Katastrophe beginnen, mit Sorgfalt wird auf Einheit des Ortes gehalten. Gegensätze in der Seele des Helden, oft der Widerstreit der noble passion und der belle passion, werden in der Einleitung als Grundlage der Handlung aufgezeigt. In den Lustspielen treten komische Verwicklungen in den Mittelpunkt der Exposition, seit Molière Zeitbilder und Charaktere. In der Einführung einer auf psychologische Gegensätze und Konflikte gegründeten Exposition haben sich die französischen Dramatiker zwar Verdienste erworben;

[1]) Carriere S. 660.

aber; diese berechtigten Voltaire keineswegs zu den selbstbewussten Worten: „Von uns Franzosen hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die grosse Kunst, Auftritte untereinander so zu verbinden, dass keine Szene leer bleibt . . ., lernen können.“ Die Uebertreibung, welche in dieser anmassenden Bemerkung Voltaires liegt, hat Lessing im zehnten Stück der Dramaturgie verdientermassen zurückgewiesen. Das Einzwängen der Stoffe in starre, oft unnatürlich regelmässige Formen hat nachteilig auf die Exposition der französischen Dramen eingewirkt. Das Einsetzen der Handlung kurz vor dem Höhepunkt und die Vermeidung des Szenenwechsels nötigte die französischen Dramatiker, alle der Bühnenhandlung vorausliegenden Abschnitte der dramatischen Entwicklung oder das an anderen Orten Geschehene der Erzählung zu überlassen. Es ist daher eine beliebte Art der französischen Stücke, die zur Einführung in die Handlung und ihre äusseren Umstände notwendigen Erklärungen durch breite Gespräche der Hauptperson mit einer Confidente oder einem Confident zu geben. Das Absichtliche dieser Einführung wirkt nach modernen Kunstbegriffen störend. Der episch-undramatische Charakter der Einleitung tritt in den französischen Stücken noch schärfer als in den griechischen Tragödien zutage, da sie sich nur selten wie diese des Chors bedienen, der durch seine Gesänge im Wechsel mit den Einzeldarstellern den dramatischen Gang belebt.

Die Exposition bei Goethe und Schiller.

Die Exposition der Antike ist episch-einfach, die der spanischen und englischen Volksstücke dramatisch-vielseitig, die des französischen klassischen Dramas gekünstelt-eintönig. Der deutschen Kunstform gelang es nach Ueber-

windung der wilden Formlosigkeit der shakespearesierenden Stürmer und Dränger, die Mitte zwischen dem „Allzuweiten der Engländer und dem Allzuengen der Franzosen“ (Grillp.) zu treffen. Verschmelzung der hellenischen Formenbestimmtheit mit der formsprengenden Genialität Shakespeares unter Vermeidung des französischen falschen Regelzwanges kennzeichnet die Kunstform des klassischen deutschen Dramas. Seit Lessings literarischer und nationaler Tat gilt das stolze Wort Schillers:

„Einheimscher Kunst ist dieser Schauplatz eigen,
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient;
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.“

Die Exposition des klassischen Dramas der Deutschen, das von Schiller und Goethe begründet ist, zeigt einfacheres und strafferes Gefüge als die dramatische Einleitung Shakespeares, ist aber zugleich reicher an Entwicklung und individueller als die Vorbereitung der Griechen und Franzosen. Letztere stellen uns in der Exposition unmittelbar vor die Katastrophe, Schiller und Goethe lassen die Handlung früher, meist an einem hervorspringenden Punkt, einsetzen oder gehen bis auf die ersten Keime der Entwicklung zurück. Aber sie sichten die Stoffe der Exposition schärfer und fassen das Wesentliche kurz und dramatisch heraus. Schiller geht z. B. im Wallenstein, in der Maria Stuart von kritischen Punkten, von verhängnisvollen Wendungen der Entwicklung aus. Wallenstein steht die Mitteilung von der erneuten Absetzung, Maria die von

der Fällung des Todesurteils bevor. Der Kunstform Shakespeares würde es entsprechen, Wallensteins Uebermut vor Stralsund, seine Absetzung und Wiedereinsetzung in der Exposition auf die Bühne zu bringen, wie dies Otto Ludwig im Plan zu seinem Wallenstein-Drama getan hat, oder Maria in ihrer Sünden Maienblüte, in ihrem Verhalten Darnley und Bothwell gegenüber, einleitend darzustellen. Schiller hält sich knapper, stellt zwar die Helden vor die Katastrophe, bewahrt ihnen aber gegenüber den tragischen Helden der Griechen volle, freie Einwirkung auf ihr Los. Die knappere Form der Exposition unserer Klassiker macht es erklärlich, dass sich das Epische in der Einführung stärker regt als bei Shakespeare. Shakespeares Einleitung wird durch die Fülle des Geschehens, welche dargeboten wird, dramatisch ungemein packend. Alles Epische wird infolge des weiten Rahmens der Exposition in dramatische Tat umgesetzt. Die Dramatiker der Deutschen müssen, der strafferen Form wegen, längere Erzählungen und Rückblicke einfügen, um die Sachlage klarzustellen. Aber sie lassen das Rednerische nicht so zur Herrschaft kommen wie die Franzosen.

„Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt.“

Statt der eintönigen Auseinandersetzungen des Helden mit dem Vertrauten, an denen die Absicht der Einführung allzu stark erkennbar ist, wird der nötige Aufschluss in dramatisch bewegter Form dargeboten. Eigenartige Wege schlägt die Kunst der Dichter in der Jungfrau und im Faust ein. Die Prologe, welche sonst bei beiden Dichtern ausserhalb der Handlung stehen und meist Anreden der Zuschauer bei festlichen Gelegenheiten sind, treten hier in unmittelbare Beziehung zur Entwicklung und bilden mit dem Schlusse einen Rahmen, der die ganze Handlung umfasst. Der Prolog

im Himmel, für den die Exposition der Sakuntala anregend war, stellt das Problem für Faust wie für Mephisto auf. Aehnlich wird in der Jungfrau in den vier Szenen des exponierenden Prologs, der hier in Wahrheit ein Teil des Dramas ist, die Aufgabe gestellt, die in der inneren Lösung und äusseren Katastrophe dann ihren Abschluss findet.

Kleist.

Die Kunstform, welche das deutsche Drama durch Goethe und Schiller erhalten hatte, wurde durch die Romantiker wieder gelockert. Heinrich v. Kleist versucht eine Verschmelzung der antiken Kunstform mit der romantischen Ungebundenheit. Die Exposition des unvollendeten Robert Guiskard ist zugleich antikisierend und charakterisierend im Sinne Shakespeares. Die Einführung des Chors, der bei Kleist an der Handlung teilnimmt, sowie die antik-auflösende Art der Handlungsführung zeigt Kleist ebenso beherrscht von der hellenischen Kunstform, wie die scharf individuelle Ausprägung der Charaktere und der oft drastisch-derbe Ton den modernen Dichter durchblicken lassen. Auch im „Zerbrochenen Krug“ hat Kleist ein Kunstgesetz der Alten befolgt. Im späteren Vorwort erwähnt er ausdrücklich Oedipus. Wie hier die Mine in der Exposition schon gelegt ist und nur des zündenden Funkens harrt, und wie Oedipus beim Nachforschen nach dem Schuldigen das Unheil auf sich selbst herabzieht, so wird im „Zerbrochenen Krug“ lustspielartig eine ähnliche dramatische Anlage versucht. Im Lustspiel Amphitryon wie in der Tragödie Penthesilea, die streng klassisch aufgebaut ist, scheiden sich nach Goethes Ansicht Antikes und Modernes mehr, als dass sie zur Einheit werden. Im Amphitryon stört die Vermischung des Komischen mit dem Idealen, des Drastischen mit dem Er-

habenen. Auf die Prügelszene des Eingangs folgt der antikisierende Dialog zwischen Alkmene und Zeus, worauf der Stil wieder in platte Komik umschlägt. Auch die Exposition der Penthesilea krankt an der Vermischung des Romantischen mit klassischen Zügen. Die Art der Auffassung und Schilderung ist romantisch, die episch-ausholende Form ist klassizistisch. Am einheitlichsten wirkt neben dem Prinzen von Homburg die Exposition der Hermannsschlacht. Obwohl die eingeführten Charaktere nicht frei von Mängeln sind, ist der Eindruck der Einleitung dieses Dramas wegen der Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit, mit der die Personen und Vorgänge vor uns treten, doch ein echt dramatischer. Im Prinzen von Homburg ist die schon mehrfach erwähnte Rahmentechnik angewendet. Im allgemeinen wird man Goethes Urteil, dass Kleist durch Vermischung des Klassisch-Gesunden und des Romantisch-Krankhaften mehr Verwirrung als Einheit geschaffen habe, gerechtfertigt finden.

Hebbel.

Von den vor ihnen liegenden Zeiträumen des Klassizismus und der Romantik haben drei Dichter die fruchtbarsten Anregungen empfangen: Otto Ludwig, Hebbel und Grillparzer. In durchaus selbständiger Technik haben sie die überkommenen Kunstformen des Dramas gehandhabt und ausgestaltet. Otto Ludwig ist auf dem Wege der Kritik ein moderner Kunstrichter der Form geworden, Hebbel und Grillparzer haben in der Dramatik das Erbe Goethes und Schillers angetreten. Sie schufen letzten Endes das psychologisch vertiefte Charakterdrama und erweiterten den Hintergrund ihrer Schöpfungen durch den Ausblick auf grosse kulturgeschichtliche und völkerpsychologische Probleme.

Grundlage der Tragik sieht Hebbel darin, dass das „aus dem ursprünglichen Zusammenhang entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht.“ Die tragische Schuld erleidet bei Hebbel eine Wandlung ihres Begriffes, indem die Einseitigkeiten der Einzelpersönlichkeit im Widerspruch mit der Ordnung des Ganzen als Schuld aufgefasst werden. Die Exposition hat daher bei Hebbel die Aufgabe, die tragische Gestalt des Helden in ihrer scharf ausgeprägten Eigenart im Verhältnis zum „allgemeinen Weltwillen“ darzustellen. Judith, Maria Magdalena, Agnes Bernauer, Genoveva, Mariamne sind tragisch ohne eigentliche tragische Schuld. Und fast immer beleuchtet Hebbel in der Exposition seine Individualbilder durch den Schein einer grossen weltgeschichtlichen Krise, einer mächtigen Bewegung und Umwertung im Menschheitsleben. Uebereilte Kulturumbildung macht den König in „Gyges und sein Ring“ in tieferem Sinn tragisch. Hier wie in „Herodes und Mariamne“ werden wir in der Exposition in eine gärende Zeit der Umwertung der Kulturwerte gestellt; die sittliche Würde des zum Bewusstsein erwachten Weibes tritt in beiden Dramen roher Männerwillkür, die in der Frau nur eine Sache erblickt, entgegen. Heidentum und Christentum mischen ihre Züge in der Exposition der Nibelungen, Barbarei und erste Kultur im Moloch.

Hebbels glänzende Beherrschung der dramatischen Technik zeigt sich in der Sachlichkeit und Knappheit der Einleitungen, in der plastischen Anschaulichkeit, mit der er seine werdenden Charaktere in wenigen einleitenden Szenen vor uns hinstellt, in der sinnfälligen Art der äusseren Darstellung: wir hören nicht, wir sehen, um was es sich im Stücke handelt. Die an sich spannend geführte Handlung

wird durch die markige, an zündenden Wirkungen reiche Sprache Hebbels noch dramatischer. Spiel und Gegenspiel regen sich schon in den ersten Szenen.

Kulturprobleme, völkerpsychologische Entwicklungen, tragische Charaktere im Sinne Hebbels sind auch Grillparzers Lieblingsvorwürfe. Und doch kann es kaum verschiedenere Männer geben, als es diese beiden Dichter waren: Der Norddeutsche, eine trotzige, überkräftige Kampfesnatur — der Oesterreicher, eine allzu innerliche, wenig widerstandsfähige Natur, heissen Herzens und kalten Verstandes, ein im eigentlichen Sinn tragischer Charakter, dessen Sein und Schaffen in dem schönen, aber auch gefährlichen „Capua der Geister“ wurzelt, in der Kaiserstadt Wien.

* * *

V. Problemstücke:

1. Sappho und „Des Meeres und der Liebe Wellen."

Nach der Vollendung der Ahnfrau drängte es Grillparzer, einen ganz anderen dramatischen Weg einzuschlagen. In der Selbstbiographie schreibt er: „Da immer von Räubern, Gespenstern und Knalleffekten die Rede war, beschloss ich, bei einem zweiten Drama, wenn es je zu einem zweiten kommen sollte, den möglichst einfachen Stoff zu wählen, um mir und der Welt zu zeigen, dass ich durch die blosse Macht der Poesie Wirkungen hervorzubringen imstande sei". Aehnlich äusserte sich der Dichter zu Foglar am 18. Januar 1846 (Gespr. 880) und zu Zimmermann am 6. Januar 1866 (Jahrb. IV). Er liess daher langvorbereitete Stoffe, die Drahomira, den Spartakus liegen und versuchte sich im antik-einfachen Drama, das ihm durch das beginnende Studium der griechischen Tragiker nahegerückt war, und dessen zufällige Wahl nach seiner eigenen Darstellung durch das Zusammentreffen mit einem Freunde bestimmt wurde.

Nicht nur poetisch, sondern auch technisch betritt Grillparzer mit der Sappho eine neue Bahn. Im Schicksalsdrama waren durch die Art der Gruppierung der tragischen Voraussetzungen auch schon die Entwicklung und der Ausgang bestimmt. Die Exposition hatte nur den Zweck, die der Handlung vorausliegenden Verwicklungen klarzustellen

und bis zu einem Punkt weiterzuführen, von dem aus die tragische Auflösung erfolgen konnte. Das Verhältnis zwischen Schicksal und Einzelwesen war von Anfang an ein unveränderliches; der Anteil des Zuschauers knüpfte sich nicht an ein von Natur freies Ringen des Menschen, sondern an die Zuckungen der vergeblichen Abwehr. Mit der Sappho beginnt in einem Meisterwurf das psychologische Stück, jene Art des Dramas, welche alles Werden und Vergehen an gewisse allgemeinmenschliche Seelenkämpfe oder an eine bestimmte Anlage und Willenstätigkeit der Einzelpersönlichkeit knüpft[1]). In den Dramen, welche auf allgemeine, immer wiederkehrende seelische Zustände und Kämpfe aufgebaut sind, wird meist ein bestimmter Grundgedanke erkennbar, worin Grillparzer mit Recht eine Gefahr für die lebendige Anschaulichkeit des dramatischen Kunstwerks erblickt. Er schreibt 1836: „Nicht in der Idee liegt die Aufgabe der Kunst, sondern in der Belebung der Idee; die Poesie will Wesen und Anschauung, nicht abstrakte Begriffe!“ Aber er ist sich gleichzeitig über das Mittel klar, diese Gefahr abzuwenden. In den Studien zur deutschen Literatur sagt er: „Derjenige muss sich einer grossen belebenden Kraft bewusst sein, der, wie Shakespeare und Lope de Vega selten, die alten Tragiker aber und Calderon häufig getan haben, eine Idee von vornherein als Träger seiner Handlung hinstellt“. Grillparzer hat in der Tat den allgemeinen Gedanken nie lehrhaft in die Exposition seiner Stücke eingeführt, sondern ihn vielmehr mit der erfundenen Lage und der Sinnesart der eingeführten Personen notwendig verknüpft.

Von den Dramen, denen seelische Konflikte allgemeiner Art zugrunde liegen, sind Sappho und „Des Meeres und der

---

[1]) Klaar, S. 13 ff.

Liebe Wellen“ am nächsten verwandt. Obwohl sie der Vollendung nach 12 Jahre auseinander liegen, sind beide Trauerspiele Erzeugnisse einer liebevollen Einfühlung in den klassisch abgeklärten, idealen Geist edelsten Menschentums; in beiden pulsiert unter dem Wohllaut der rhythmischen Wellen, in denen die Handlung fortströmt, die glutvollste Leidenschaft; in beiden werden die gewaltigsten Wirkungen gerade durch Einfachheit und Durchsichtigkeit des Baues erzielt. Dass die klare, ruhige Kunstform des antiken Stiles Grillparzer fremd war und sich nur in hartem Ringen gestaltete, hat der Dichter selbst in seinem Briefentwurf an Müllner, der den ersten Akt der Sappho gestrichen haben wollte, zugestanden. Der psychologische Konflikt, welcher der Sappho zugrunde liegt, ist der allgemeine Gegensatz der ideal strebenden Kunst und des naiv geniessenden Lebens. Sappho trachtet,

„Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens“.

Das tragische Schicksal der Heldin ist auf den nämlichen Gegensatz aufgebaut, welcher manches ideale Künstlerleben unglücklich gestaltet, wofern es nicht gelingt, ihn in goethescher Lebenskunst auszugleichen. Grillparzer selbst war ein von der tragischen Muse Gezeichneter; und in manchem lyrischen Selbstbekenntnis, wie „Jugenderinnerung im Grünen“, „Entsagung“, „Die tragische Muse“ hat er das Sapphothema angeschlagen, am ergreifendsten im „Bann“ 1820, in dem die Fürstin der Welt dem Dichter zuruft:

„Zieh hin, um all dein Glück betrogen,
Und buhl um meiner Schwester Gunst!
Sieh, was das Leben dir entzogen,
Ob dirs ersetzen kann die Kunst!“

Aber der Gegensatz, der in Sapphos Wesen liegt, erscheint bei Beginn der Exposition zunächst ausgeglichen; es ist in ihr eine innere Bewegung vorhanden, aber noch fehlt der Grund zum äusseren Kampf. Diesen in entscheidender Wendung zu geben, ist die Aufgabe der Einleitung. Soll ferner das erschütternde Ende der Sappho begründet erscheinen, so muss die Dichterin — wie Grillparzer in seiner Rechtfertigung der Exposition an Müllner schreibt — in der Einführung auf der Höhe ihres Ruhmes und unter allen inneren und äusseren Bedingungen, welche sonst das Glück des Menschen begründen, dargestellt werden. Auf dem Gipfel des Ruhmes sieht sie Phaon; es erwacht die Liebe, die dadurch zur tragischen Schuld wird, dass sie auf einen Unbedeutenden, also ihrer Unwürdigen, fällt. Aus diesen Voraussetzungen und aus der Wesensart der Heldin und Phaons folgt die tragische Verwicklung mit Notwendigkeit. Die übrigen Personen, welche die Exposition vorführt, sind von den Hauptpersonen stark abgerückt. Nur Melitta tritt in ihrer lieblichen Natürlichkeit deutlicher hervor. Sie bildet den schroffsten Gegensatz zu ihrer Herrin und ist darum geeignet, eine bedeutsame Rolle im Gegenspiel zu übernehmen.

Die Krönung der italienischen Dichterin Corinne in Rom am Beginn des Romans von Frau von Staël und Lord Nelvils Verehrung des göttergleichen Weibes zeigen auffallende Aehnlichkeit mit der Exposition Sapphos. Diese exponierende Szene erregte das höchste Lob A. W. Schlegels, der (W. XII, 190) diese Art der Einführung als neu und einzig bezeichnete. In Corinne wie in der Sappho erwacht jähe Liebe auf der Höhe des Triumphes, wodurch im Roman wie im Drama der Irrtum über die Art der Verehrung begründet wird. Noch höher ist der Einfluss Goethes durch

die Iphigenie und Tasso einzuschätzen. Grillparzer selbst sagt in der Biographie, er habe mit Goethes Kalbe gepflügt. Den Gegensatz naiv-geniessenden Lebens und ideal-strebender Kunst hat Sappho mit Tasso gemein. Beide treten in der Exposition als gefeierte und bekränzte Dichter auf; beide drückt der Kranz.

Die Voraussetzungen, auf denen die Handlung des Herodramas beruht, gleichen den Grundlagen der Sapphotragödie. Auch hier wagt ein edles weibliches Wesen, das einem göttlichen Berufe geweiht ist, der sie über andere ihresgleichen hinaushebt, von jäher Liebe getrieben, den verbotenen Schritt ins blühende Reich des Lebens zu tun. Auch hier ist mit diesem neuen Streben eine tragische Schuld gegeben. Und doch sind die beiden Trauerspiele schon in ihren Grundlagen verschieden. Die Liebe, welche in der Sappho nur dazu dient, die in der Heldin gebundenen Gegenkräfte, ideales Streben und natürlichen Lebensgenuss, wirksam zu machen, also nur das Mittel ist, den tragischen Konflikt zu erregen, hat zwar in der Herotragödie zunächst den gleichen Zweck; aber hier übernimmt sie im Verlauf der Handlung selbst die Führung. Das alte, unsterbliche Lied von Romeos und Julias tränenreichem Schicksal tritt ganz in den Vordergrund, der allgemeine Gedanke immer mehr zurück. Die Not und Tod überwindende Leidenschaft der Liebe, die Lessing an dem shakespeareschen Liebesdrama so rühmt, ist vielleicht in der deutschen Dramatik niemals so ganz und voll zum Mittelpunkt und Ausgangspunkt einer tragischen Handlung gemacht worden, als in dem Trauerspiel der Hero. Sappho und Phaon sind nicht für einander bestimmt wie Hero und Leander. Die Wünsche der Dichterin schliessen daher eine viel grössere tragische Schuld ein als die Heros; sie sind unerfüllbar, die der

Hero drängen zu naturgemässer Erfüllung. Dementsprechend ist auch das Wesen der Heldinnen in der Einleitung verschieden gekennzeichnet. Die glück- und ruhmsatte Sappho ist viel zu hoch entwickelt, als dass ihr gleiche, demütig sich unterwerfende Fügsamkeit möglich wäre, so heiss sie auch danach ringt. Hero besitzt gerade das, was Phaon an Melitta liebt, was aber Sappho vollkommen fehlt: den tiefen jungfräulichen Reiz sinnlicher Natürlichkeit; ihr Wesen ist klar und einig mit sich selbst. Der Frieden des von der Leidenschaft noch nicht berührten Kindes umgibt sie. Die innerlich Einsame ist im Begriff, einen ebenso Einsamen zu finden. Dies die einfachen Voraussetzungen, auf denen die Handlung beruht. Grillparzer ist hier noch selbständiger als in der Anlage der Sappho. Das von A. von der Weilen in der Zeitschrift für österr. Gymn. 1902 S. 332 erwähnte lüstern-satirische Stück Kotzebues „Die Sonnenjungfrau" kann als Quelle kaum ernstlich in Betracht gezogen werden; und die spätgriechische Erzählung des Grammatikers Musäus aus dem 5. Jahrhundert, das Volkslied von den Königskindern, die nicht zueinander kommen konnten, und Schillers bekannte Ballade konnten ihm nur die äusseren Umrisse bieten.

Die Bühnenhandlung setzt in den beiden Trauerspielen in verschiedener Weise ein. Sie beginnt in der Sappho mit der Ankunft der Heldin und Phaons am lesbischen Gestade. Der Triumph Sapphos und die dramatische Erregung, nämlich die jäh erwachende Liebe zu Phaon, liegen der Bühnenhandlung voraus und werden nur erzählend im dritten Auftritt des ersten Aktes, im Zwiegespräch Sapphos mit Phaon, eingeführt. Ich befinde mich hier im Widerspruch mit E. Reich [1]), welcher das erregende

[1]) Reich, Fr. Gr. Dramen, Leipzig 1894.

Moment in die erste Szene verlegt, und zwar in die Frage Melittas nach der glänzenden Gestalt an der Herrin Seite. Diese Frage Melittas ist das erste Hervortreten des Gegenspiels; aber das erregende Moment, nämlich der Augenblick, in welchem in der Seele des Helden ein Wollen und zielbewusstes Streben aufsteigt, das vorher nicht vorhanden war oder nur schlummerte[1]), ist für Sappho das Erblicken des Phaon. Das Gleichgewicht ihres Innenlebens wird dadurch aufgehoben; ein fremdes, neues Wollen erwacht in ihr; der Konflikt des Künstlersinns und des heissen Lebensdranges entbrennt. Sappho tritt also in die Handlung von Anfang an als Todgeweihte ein; der verhängnisvolle Schritt von der Nähe der Götter ins gemeine Reich des Lebens ist schon getan. Die Herotragödie lässt die Handlung lange vor Eintritt der dramatischen Erregung, dem Erblicken Leanders, beginnen. Dieser hochspannende Augenblick wird kunstvoll vorbereitet und in seiner blitzartigen Wirkung auf die Heldin selbst dramatisch vor Augen geführt. Der späte Einsatz der Bühnenhandlung in der Sappho, der dicht vor die Katastrophe gelegt ist, gestattet eine ganz knappe Zusammenfassung der Zeit im Sinne des alten und französischen Dramas. In 24 Stunden vollzieht sich die ganze Handlung der Tragödie. Die Exposition wird dadurch zum Beginn der tragischen Auflösung, während sie in der Herotragödie entwickelnd und von Grund an aufbauend vorwärts schreitet. Das Herodrama, obwohl nicht minder einfach und knapp im Bau, umspannt doch zwei Tage, also das doppelte dramatische Zeitmass der Sappho.

Der die Wünsche Sapphos erregende Anlass, das Erwachen der Liebe zu Phaon, bezeichnet den Beginn des

[1]) Schlag, S. 157. Freytag, Technik.

Spiels, dessen Führung die Heldin übernimmt. Zeitlich liegt der Keim des Spieles demnach dem Gegenspiel voraus. Dieses regt sich aber schon im ersten Auftritt, wenn Melitta auf die Frage des Rhamnes, ob man den Kranz auf Sapphos Haupt nicht sehe, entgegnet: „Ich sehe Sappho nur!“ Für sie hat Sappho nur den Wert des Weibes, ihr enggebundener Sinn erkennt den idealen Wert der Herrin nicht an. Und ihr Auge gleitet von Sappho sofort zu der anderen Gestalt an ihrer Seite, „wie man der Leier und des Bogens Gott zu bilden pflegt.“ Damit ist zugleich der Eindruck erklärt, den Phaon in Olympia auf die Dichterin machte, wie der leise Einsatz des Gegenspiels angedeutet. Bemerkbarer wird dieses in den nächsten Auftritten, wenn Phaon die glühende Zärtlichkeit Sapphos kaum erwidert, ihr gegenüber vielmehr eine befangene, dämmerartige Unklarheit zeigt, wenn Melitta mit deutlicher Absicht aus dem Kreis der Dienerinnen herausgehoben und in ihrem Wesen dem mittelmässigen Phaon als verwandt dargestellt wird, wenn Sappho selbst von Zweifeln in ihr Liebesglück geängstigt wird. Aeusserlich erkennbar setzt die bis dahin als leiser Gegendruck geschilderte feindliche Handlung erst im zweiten Akt ein. Die Verwirrung Melittas beim Mahle und das Verschütten des Weines beim Anblick des schönen Fremden, worüber Eucharis im zweiten Auftritt berichtet, zeigen, dass ihr Phaon nicht gleichgültig geblieben ist. Die Kussszene im vierten Auftritt des zweiten Aktes bedeutet dann das äusserlich deutliche Aufstreben der Gegenhandlung.

In der Einleitung der Herotragödie bewegt sich die Bühnenhandlung zunächst ohne Spiel und Gegenspiel gleichmässig ruhig fort. Leise Zweifel in ihre Sendung mögen bei den mahnenden Worten der Mutter in Hero aufsteigen;

aber das Gattenglück, das von einer unglücklichen Gattin gepriesen wird, vermag sie ebensowenig zu reizen, wie die Warnung vor der Priesterbürde abschreckt, da sie aus priesterlichem Munde kommt. Frohgemut tut sie den Schritt, der sie zum Eigentum der Göttin macht. Aber in eben dem Augenblick, als sie ihrem Geschlecht entsagt, regt sich zum erstenmal das Geschlecht in ihr; das harmlose Kind wird zum empfindenden Weib. Blitzartig, wie in der Sappho, erwacht ein noch nie Empfundenes in ihr, die Liebe. Der erregende Anlass zur tragischen Handlung ist damit gegeben. Er ist genau mit dem Augenblick der Entsagung zusammengelegt, so dass der erste Wunsch an das blühende Leben auch die erste tragische Schuld darstellt. Spiel und Gegenspiel sind damit zugleich im Keim entfesselt. Diese innerhalb weniger Auftritte erfolgende Verwandlung des jungfräulich herben Kindes in das tragische, mitleidswürdige Weib und die Verlegung der dramatischen Erregung und der Schuld in einen und denselben hochspannenden Augenblick halte ich nicht nur für ein technisches Meisterwerk Grillparzers, sondern der gesamten deutschen Dramatik.

Vergleicht man das äussere Mass des Geschehens in den Einleitungen des Sappho- und Herodramas mit der vorbereitenden Handlung der Ahnfrau, so scheint es, als ob die Exposition des Schicksalsdramas in dieser Beziehung reicher ausgestattet sei. Aber dem abgeklärten, ruhigen Charakter der beiden klassizistischen Dramen würde eine in allzu raschen Folgen, in blitzartigen Zuckungen, in klaffenden Gegensätzen einherstürmende Handlung wenig entsprechen. Der in breiten, gleichmässigen Wellen ruhig dahingleitende Strom des Geschehens gibt der Exposition hier und da zwar etwas Episches; jedoch das Fehlen äusserer zündender Bühnenwirkungen wird durch die warme, innere Glut, die unter der ideal abgeklärten Sprache lodert, reichlich aufgewogen.

Die Exposition der Sappho weicht in ihrer äusseren Form vollkommen von der Einleitung der Herotragödie ab. Im Grunde hängt das mit der Eigentümlichkeit des Einsatzes der Bühnenhandlung zusammen. Sappho tritt als eine Gestalt auf, der das Merkzeichen tragischen Kampfes schon aufgeprägt ist. Der Triumph in Olympia und das Zusammentreffen mit Phaon liegen der Handlung voraus. Daher erscheint ihr Wesen gleich anfangs in der heftigsten Bewegung; Stolz und Zweifel kämpfen in ihr, Hoffnung und Furcht. Dem entspricht der erregte Eingangsakkord, mit dem die Handlung eröffnet wird. Rhamnes stürzt aufgeregt herein und schilt in heftigen Worten die faulen Dienerinnen, welche der ankommenden Herrin nicht schnell genug entgegeneilen. Der Begrüssungsjubel des Volkes lässt die Handlung auch im zweiten Auftritt nicht zur Ruhe kommen. Dann aber mässigt sich das Zeitmass des Geschehens ausserordentlich. Im dritten Auftritt drängt die Erzählung des Vorausgegangenen die Handlung zurück. Es ist die grosse epische Expositionsszene. Sie muss dem Zuschauer immer als Stillstand der Handlung erscheinen, war aber zur Aufklärung der Lage unumgänglich nötig, weil der Beginn der tragischen Handlung in echt klassizistischer Weise unter Wahrung der Zeit- und Ortseinheit der Bühnenhandlung vorausgelegt worden ist. In den folgenden Gesprächen der Herrin mit den Dienern und Melitta wird die Handlung lebhafter, ohne aber die rasche Bewegung des Einganges wieder zu erreichen. Dann sinkt die Handlung allmählich und klingt am Schlusse der Exposition rein liedhaft aus. Vom Eingang bis zum Beschluss des ersten Aktes ist also ein fast stetes Sinken der Bewegung zu bemerken. Die stockende Stille, welche auf reich bewegte Eröffnungsszenen folgt, ist aber nur eine

scheinbare; sie enthält gebundene dramatische Kräfte in sich, die der Entfesselung harren. Es ist die Stille vor dem Sturm.

Die Herotragödie beginnt mit dem beschaulichen, ruhigen Dasein der Jungfrau, die durch keinen leisen Hauch der Leidenschaft bewegt ist. Diese Verfassung der Heldin drückt der breite, ruhige Eingangsmonolog aus. Langsam steigt die Handlung in dem Gespräch mit Janthe, deren Frohsinn die kühle Hero nicht fassen kann, und der Unterhaltung mit dem Priester. Aber frischere Bewegung und schnelleren Verlauf des Geschehens bringt erst das unerwartete Wiedersehen der Eltern. Die Verantwortlichkeit des Schrittes, den Hero zu tun im Begriff ist, stellt sich in der unruhigen Bewegung dieses Auftrittes dar. Das kühne Vordringen der beiden Fremden bringt eine lebhafte Aufregung in der Mädchenschar hervor; die vergebliche Bemühung des Tempelhüters, sie zu entfernen, steigert noch die Erregung, bis die Handlung in der meisterhaften Schlussszene der Exposition höchste Spannung gewinnt.

Durch äussere kleine Züge und Wendungen oder sinnfällige Andeutungen wird in den Einleitungen schon auf die kommenden Ereignisse hingewiesen. Der Altar der Aphrodite erhebt sich wie ein prophetisches Wahrzeichen am Schauplatz der Sapphohandlung wie die Bildsäulen Amors und Hymenäus' vor dem Tempel der priesterlichen Hero. Wenn Sappho im Gefühl des Glückes die golden thronende Aphrodite preist, so drängt sich dem Zuschauer das Bewusstsein auf, wie unberechtigt dieser Jubel ist. Das gleiche gilt von Hero, welche Amor und Hymenäus bekränzt, um von ihren Banden frei zu bleiben. Der klar blickende Zuschauer versteht den tiefen Sinn, die feine Symbolik dieser dramatischen Technik. Rose und Kranz der Sappho

geben den Widerstreit ihrer jungfräulichen Liebe und ihres ideal-strebenden Dichtergeistes schon äusserlich kund. Wenn Sappho Melitta zuruft:

„In Zukunft wollen wir als traute Schwestern
In seiner Nähe leben, gleichgepaart,
Allein durch seine Liebe unterschieden“,

so enthalten diese Worte zugleich eine tiefe, der Sprechenden unbewusste tragische Ironie und einen in der Einleitung beabsichtigten Hinweis auf das Folgende. Selbst ein anscheinend ganz äusserlicher und nebensächlicher Vorgang, wie die Entfernung des Taubennestes aus dem heiligen Bezirk, ist in der Exposition bedeutsam. Wem käme bei den Worten des Priesters:

„Ein Ringeltauber flog in diesen Busch,
Wohl gar zu Nest. Das darf nicht sein. He, Sklave,
Durchforsche du das Laub und nimm es aus!“

nicht der andeutende tiefere Sinn der Stelle zum Bewusstsein?

Lebenslauf.

Geboren am 2. Mai 1878 zu Königswalde, Kreis Neurode, als Sohn des Gasthausbesitzers Karl Richter und seiner Gattin Maria, geb. Gebauer, besuchte ich von 1884—1892 die kath. Volksschule zu Königswalde, von 1892—95 die Kgl. Präparandenanstalt zu Landeck i. Schl., von 1895—98 das Lehrerseminar zu Habelschwerdt i. Schl. Nach bestandener Seminarentlassungsprüfung amtierte ich zunächst als Lehrer, dann als Präparandenlehrer und zuletzt als Seminarlehrer in Habelschwerdt, Landeck, Frankenstein, Pless und Pilchowitz. 1900 bestand ich die zweite Lehrerprüfung, 1902 die Turnlehrerprüfung, 1903 die Mittelschullehrer-, 1904 die Rektorenprüfung. Nach bestandener Reifeprüfung am Realgymnasium zu Landeshut i. Schl. 1909 studierte ich in Breslau deutsche Literatur, Germanistik, Philosophie, Französisch und Geschichte. Am 6. Dezember 1911 bestand ich das Examen rigorosum.

Den Herren Professoren und Dozenten der hiesigen philosophischen Fakultät spreche ich an dieser Stelle für die vielfachen Anregungen, die ich während meiner Studien von ihnen empfing, meinen aufrichtigsten Dank aus. Herrn Prof. Dr. Koch bin ich im besonderen für den fördernden Anteil, den er meiner Arbeit jederzeit entgegengebracht hat, zu grossem Dank verpflichtet.